

SINEMA REALISME : REPRESENTASI DAN REPRODUKSI REALITI

Abu Hassan Hasbullah

Sinema dapat dianggap sebagai satu tanah perkuburan besar yang menunggu untuk digali dan digelidih untuk dimunculkan kembali sebagai satu gerakan penghidupan semula. Tujuannya ialah untuk melihat dan mengangkat pengalaman kehidupan silam mereka, ataupun membina pengalaman kehidupan esok mereka. Preservasi kehidupan mumia dan terra cotta yang bungkam dalam kompleks mumia ini akan cuba direpresentasi kerana disadari mumia dan terra cotta ini pernah bergerak dalam realiti, cuma ketika ini ianya terawet dan beku. Jadi sinema akan cuba untuk preservation of life by a representation of life, dan mumia atau terra cotta sebagai satu contoh paling dekat iaitu imejnya boleh dibentuk, digubah, dan dibangkitkan baik dari kondisi fizik (fizikal; zahir) dan nomos (spiritual; batin), baik dalam bentuk reproduksi secara mekanikal ataupun psikologikal.

PRESERVATION - REPRESENTATION MODEL

IMEJ _____ fizikal ----- mekanikal

_____ Spiritual ----- psikologikal

Yang penting dalam konseptual mumia ini ialah spiritualnya. Spiritual mumia bermakna death dan death itu ialah life; kehidupan. Mumia itu walaupun dianggap telah mati dan tidak memiliki kehidupan total lagi tetapi ianya masih dianggap kekal sebagaimana asal; real. Begitu jugalah konsep sinema di mana gerakan fotografi filemik walaupun boleh dianggap sebagai kutipan ke atas kepingan realiti namun pembawaan filemik itu ialah pembawaan rupa paras asal realiti. (Arnheim, 1957 : 26). Ikhtiar sinema untuk mencari, mencair, dan menghidupkan kembali realiti yang dilalui atau membina realiti yang akan dilalui adalah goresan panjang mendapatkan realisme.

Filem telah diterima sebagai suatu seni yang di dalamnya adalah suatu sejarah pembinaan tamadun seni menyeluruh dengan segala sikap dan sifat seni muncul dan kedapatan di dalam filem sebagai garis kepada pembawaan realiti, realisme! Gerakan filemik dan urbanisasi sinema yang begitu likat, kenyal, dan upaya ubah menjadikan filem sebagai suatu bentuk seni yang amat plastik. Plastik ialah suatu bentuk keterlibatan dan kebijakan yang muncul dari suatu proses yang mudah, membina, dan lampau upaya membentuk frama-frama dan daerah-daerah perucapan fikiran dan perasaan dalam acuan yang berbagai tetapi membentuk bentuknya.

Seni plastik filem menjelaskan tentang bagaimana filem bekerja dan dikerjakan bagi mencapai tuntutan realisme dengan tabiat estetika dan psikologikal wujud di dalam kerja sinema itu secara terhormat. Andre Bazin percaya bahawa estetika dan psikologikal ialah mercu tanda kepada kekukuhan filem dan sinema kerana filem itu bukan sahaja gambar yang menggambarkan tetapi gambar yang bergerak dan bernafas demi mewujudkan satu orde dunia dari jangkasa seorang pembikin filem. Namun kemesraan di antara estetika dan psikologikal dalam kerja sinema mestilah seimbang kerana lampau estetik akan menyebabkan filem menjadi terlalu kanvas (lukisan) sehingga tidak terbaca naratif, makna, dan seninya akibat kesan-kesan simbolik, abstrak, dan garisan yang berlambak dan tidak terencana. Manakala jika terlalu mementingkan psikologikal pula, filem itu akan menjadi pipi tadahan kepada suatu jerkahan batin yang banyak dan luas sehingga yang boleh menyebabkan segala kerja filemik kelihatan terlalu bergantung kepada tuntutan realisme kehidupan realiti di luar harapan layar pawagam. Kedua-dua tabiat ini akan menjadikan filem sebagai cetakan kepada lukisan. Sedangkan filem yang terhasil dari kemutlakan kerja-kerja fotografi ialah suatu sistem reproduksi (penghasilan baru) mengikut sistem mekanikal yang kukuh, manakala lukisan dari segi estetikanya ialah pengucapan realiti yang spiritual. Dari segi psikologikalnya lukisan adalah salinan atau tiruan kepada dunia luar sahaja.

Untuk itu filem harus bertindak sebagai mesin tenunan realiti: sifat-sifat zahir dan batin manusiawi, alamiah, dan hubungan keduanya mestilah dijalin dan diikat dengan estetika bagi menghasilkan suatu corak baru yang indah dan menarik. Corak yang dihasilkan itu adalah corak yang muncul daripada pertimbangan ekososial dan sosiopolitik serta tadahan budaya, adat, kepercayaan, agama, nilai dan norma hidup yang membentuk jelira katarsis psikologi yang ketat. Ini akan menjadikan filem itu muncul sebagai gambaran sempurna terhadap keseluruhan rupa paras fizikal dan rasa kalbu spiritual kehidupan manusia dan dunia amnya.

Generasi pertama

Generasi pertama pemula konseptual realisme filem yang bermula dari penghasilan imej-imej mozaik oleh Lumiere bersaudara meletakkan falsafah sinematik dan filemik itu sebagai *art imitate nature*: seni meniru alam. Filem ialah satu rangkaian tindak balas retorikal ke atas pengaruh-pengaruh seni yang lain yang kesemuanya merupakan satu gerakan meniru alam semula jadi dalam segala bentuk tabiat dan perbuatan mengikut helaian pemikiran dan pengalaman yang terdapat di dalam alam semula jadi tersebut. Apa sahaja yang berlaku di dalam alam; ragam alamiah itu, akan dicatatkan ke dalam seni filem tanpa sebarang tambahan, pembaikan, dan penggubahan dalam maksud membentuk wajah baru ataupun jangkasa baru ke atas kejadian asal alam itu. Filem hanya sekadar rakaman langsung yang memindahkan segala rupa mayatilik alam ke dalam frama-frama berbingkai yang berkumpul dalam kepingan album fotografi. Generasi pertama menganggap filem bukanlah kerja seni sebaliknya suatu penghasilan manusia secara imitasi terhadap alam dan atmosfera yang dilaluinya.

Konsep *art imitate nature* ini amat jelas apabila kerja-kerja sinema ketika itu didasarkan kepada:

1. Pengaruh susastera - bermula dengan kepercayaan seni cantik lukisan yang bersifat satu dimensi, maka ahli-ahli realis menjelaskan apa yang dilihat oleh

pelukis adalah apa yang dilukiskannya di kanvas tanpa sebarang gubahan ganjil yang memungkinkan sifat indah dan sempurna alam asal itu berubah. Objek yang dilukis adalah sama dengan objek yang memunculkan idea kepada seni lukis itu.

2. Jarak (*distance*) - kedudukan objek dalam dimensi yang mampat sememangnya kelihatan berbeza sedikit dengan dimensi kanvas dalam lukisan bahkan objek ini kelihatan memiliki perbezaan rupa dan rasa jika dibandingkan dengan rupa dan rasa realitinya. Perbezaan yang muncul dalam jarak seni dan realiti menghasilkan ilusi. Ilusi ialah suatu rasa sedar semula jadi yang ditampilkan sebagai mewakili akal fikir dan akal rasa realiti. Ahli-ahli realis menganggap seni lukis sebagai satu unit yang akan membentuk unit-unit yang banyak di dalam filem. Maka lukisan dan filem memiliki satu dimensi retorikal yang sama - tidak mempunyai nilai pemilihan, penilaian, dan pemutusan termasuk perubahan. Kerja filem adalah kerja merakamkan apa yang ada di dalam realiti secara helaian. Namun apabila munculnya perdebatan tentang dalam alam realiti nyata berlaku perubahan dan pertukaran musim dalam atmosfera yang mengubah keseluruhan sistem hidup maka ahli-ahli realis generasi pertama merasakan kepercayaan ke atas imitasi alam tidak boleh dipercayai lagi sebab jarak sudah boleh diukur dari pelbagai perspektif alam dan realiti bukan lagi tompokan satu dimensi bahkan boleh dilihat dari pelbagai sudut yang membentuk horizon dimensi tersebut.

Perubahan-perubahan alam sebagai *background* (jurubelakang) dan *foreground* (juruhadapan) terlalu banyak dan sangat selektif. Apa yang dipilih sebagai juruhadapan dan jurubelakang untuk filem oleh ahli-ahli realis generasi kedua yang muncul selepas pertelingkahan ini sudah menampakkan terdapatnya kerja-kerja pemilihan (*selection*) yang cukup berhati-hati, serius, dan mempunyai matlamat. Apabila pembikinan filem mula bertolak dari kerja seleksi maka tentulah telah berlakunya tabiat retorikal interpretasi iaitu *the whole nature* di belakang filem merupakan *idealation of the world*. Contoh: Padang pasir ialah *nature* (natura). Tetapi 200 orang yang berperang di atasnya bukan natura tetapi dipilih (selektif). Dengan kata lain apa yang terdapat di dalam alam dipilih dan disusun supaya menghasilkan bentuk yang amat signifikan dengan perucapan filemik yang dikehendaki tersebut.

Mengikut Livebell, bentuk ialah *a representation of space*. Contoh kertas manila putih tidak akan merekacipta bentuk. Tetapi apabila kertas manila putih ini dilukis, maka bentuk telah direkacipta. Bentuk direkacipta sebagai *gerakan to transfer rhetoric of aesthetic emotion*. Apa yang hendak ditonjolkan di dalam filem ialah usaha mengubah-ubah keadaan jarak dengan melalui variasi *distance shot - medium shot - extreme shot*. Alam yang diidealisasikan dan diinterpretasikan itu ialah ruang sinematografi yang telah merepresentasi *space*. Herbert Read menjelaskan keadaan ini sebagai *pattern informed by sensibility and emotion cultivating good form*. Dalam suatu gerakan seni dan perekaciptaan karya seni bentuk signifikan ialah: struktur yang harmoni, *reviewlation of the rhythm of the reality*.

Dalam filem, alam yang muncul dan diwujudkan mempunyai ritme retorikalnya yang kukuh. John Ford secara auturistik mengatakan filem itu adalah rupa akal dan rupa rasa John Ford secara idiosinkratik. Maka alam yang dimunculkan dan direkacipta di dalam filem mempunyai makna yang tersendiri dengan setiap orang yang berdepan

dengannya akan dapat merasakannya dan dapat melihatnya dengan tenang dan percaya. Signifikansi adalah order, shape, movement, dan filem yang sudah diinterpretasi mewakili keseluruhan tabiat dan sikap itu. Dalam filem *On the Golden Pond*, 'pond' itu telah membina sebahagian klimaks filem itu. Jika 'pond' itu ditarik keluar dari filem itu sudah tentu filem itu akan membentuk filem yang lain. Bentuk ialah unit of the all whole yang meruangkan kreasi retorikal artis. Livebell mengatakan, "form is the creation of the artist. Cinema, the claimed, was the equal of the other arts because it changed the chaos and meaninglessness of the world into a self-sustaining structure and rhythm." (Andrew, 1976 : 12).

Generasi Kedua

Generasi kedua yang muncul selepas kepercayaan terhadap sinema sebagai salinan realiti mula longgar dan dibantah secara serius meletakkan gerakan filemik itu sebagai form is purely imaginative. Imajinatif muncul dan injak sebagai satu proses halusinasi natura yang cukup berwarna. Imajinatif akan melihat objek, sudut, horizon, atmosfera, dan fenomena permukaan realiti dalam mayatilik yang berlapis, yang keluar dari garis retorikal realiti asalnya. Imajinatif menuntut pemeriksaan, penilaian, pemilihan, pemutusan, dan perekaciptaan yang bersungguh-sungguh sehingga segala bentuk asal (realiti) itu telah menjadi satu bentuk baru yang sangat embryonic. Namun imajinatif bukanlah bermakna suatu bentuk kebebasan seni telah dibenarkan dengan memberi ruang kepada perekacipta filem mengubah dan membina segala nilai dan rupa realiti kepada suatu bentuk nilai dan rupa yang baru, yang tidak mungkin wujud sebagai realiti ataupun menentang pengaruh realiti dan menolak bentuk realiti azali secara keras.

Imajinatif masih sedar dan menerima bahawa alam dan kealaman itu wujud secara terpelihara cuma usaha mengangkat dan membicarakan realiti itu haruslah dibina secara kreatif, intelektual dan masuk ke dalam depth of reality bagi menemukan suatu klarifikasi retorikal yang sangat estetik dan eksplosif seni. Siegfried Kracauer menjelaskan:

... the filmmaker thus has two objects in mind: reality and the cinematic record of reality. He has two goals: the recording of reality through the basic properties of his tool and the revealing of that reality through the judicious use of all the properties available to his medium, including the more flamboyant ones.

(Kracauer, 1960: 300)

Kracauer dalam menyatakan filem sebagai bentuk yang nyata imajinatif secara serius berpegang kepada prinsip retorikal sinematik dan filemik yang bukan terlalu taksab kepada realiti kepingan dari alam nyata sebaliknya *that filmmakers must, and ought to, render their own views of reality. It is a human realism he demanded, a realism not of fact but of intention*. Ahli-ahli realis generasi kedua beranggapan segala bentuk imajinatif itu ialah rangkaian kepada keseluruhan skematik retorikal sinematografi iaitu:

1. Manipulasi kamera - manipulasi ke atas shot, komposisi, gerak kamera, sudut kamera, dan fungsi kesan kamera. Manipulasi kamera ialah usaha menentukan

kedudukan objek-objek dalam hubungan dengan objek-objek lain dan ruang frama. Manipulasi kamera juga akan menentukan profil objek sama ada materi barang atau materi manusia dan hubungannya. Misalnya apabila shot didekatkan maka objek akan besar. Manipulasi kamera juga akan memberikan perspektif iaitu dengan memunculkan jarak di antara objek yang terdekat dan objek yang terjauh. Dengan manipulatif kamera ini serta kemampatan kesan jarak dan obligasi objek akan mendatangkan kesan yang lancar ke atas upaya naratif dan upaya sinematografi bercakap mengenai dunia yang dimunculkan tersebut. Jika dilihat kepada semesta realiti, alam dan objek berada dalam jarak long shot (ls) sahaja. Tetapi dalam sifat optical dan camera obscura jarak boleh diubah dan dibentuk, dikawal dan dipergunakan sekali gus akan mengubah keadaan objek. Close up (cu) akan mendekatkan wajah objek seolah-olah muncul secara gasang ke depan mata pelihat.

2. Gerak kamera (camera movement) - terdapat dua bentuk gerak kamera iaitu: kamera yang memberi kesan gerak dengan kameranya bergerak; *the illusion of movement with camera move*. Kedua, kesan ilusi gerak tanpa gerak kamera, *the illusion of movement without camera move*. Objek yang bergerak dalam interpretasi kamera realisme generasi kedua wujud dalam dua keadaan iaitu; pertama, objek tidak bergerak tetapi focal lensa yang bergerak dan ini akan menghasilkan *the simen of camera*. Kedua, objek bergerak dan lensa juga turut bergerak akan menghasilkan *the visible atmosphere of camera*. Selain daripada itu realisme muncul dalam apresiasi kamera secara terancang ketika mengutamakan ismosis antara gerak kamera dan gerak objek. Objek bergerak kamera bergerak; objek tidak bergerak kamera bergerak; objek tidak bergerak, lensa dan kamera bergerak; objek bergerak, lensa dan kamera bergerak adalah prinsip kosmos retorikal sinematografi realisme.

Kracauer jelas meletakkan realisme sebagai usaha memadatkan realiti ke dalam realiti kedua yang dibangunkan melalui kerja-kerja retorikal sinema. Filem menggambarkan secara literal bagi orang-orang yang tidak imaginatif atau yang begitu taat kepada prinsip reproduksi atau menghasilkan semula. Realisme ialah entimem gaya yang sangat partikular, di mana realiti fizikal adalah sumber kepada semua *raw material of film*.

Filem-filem realisme baik kepada pendokong realisme generasi satu atau kedua; filem realistik ialah usaha reproduksi ke atas permukaan konkrit realiti dengan distortion yang sangat minimum. Konsep ini akhirnya menimbulkan pertelagahan apabila konsekuan kepada matlamat realisme semakin tidak jelas sama ada untuk menerima hakikat bahawa filem hanyalah suatu proses merakamkan kembali kesemua permukaan realiti konkrit yang hendak diangkatnya, ataupun sebagai sebahagian kerja retorikal seni yang menggunakan realiti konkrit sebagai materialnya. Akhirnya muncullah sekumpulan pengkritik filem di Eropah, bermula di Perancis dan kemudiannya merebak ke Jerman dan Itali yang rata-ratanya tidak bersetuju dengan pemikiran ahli-ahli realis generasi satu sebaliknya menerima kaedah generasi kedua dengan syarat sedikit perubahan harus diberi kepada terminal filem sebagai catatan imaginatif sepenuhnya.

Generasi Ketiga

Generasi ketiga yang dipelopori oleh pemikir filem Rudolph Arnheim beranggapan sekiranya sinema adalah hasil mekanikal tentang kehidupan yang real ini semata-mata maka sudah tentulah sinema itu bukan hasil seni. Sinema sebenarnya ialah reproduksi mekanikal dalam keadaan impulse primitive tetapi hasil seni mestilah digerakkan oleh cetusan rasa atau semburan-semburan khusus secara kreatif, imaginatif, dan persuasif bagi menjadikannya sebagai hasil seni iaitu pertamanya memerlukan impulse seni. Keduanya memerlukan interpretasi ke atas realiti konkrit dan yang ketiganya mengawal originaliti secara establish dan ecriture alamiah masih wujud secara terhormat cuma kesan baru dikemukakan ke atas permukaan realiti konkritnya. Rudolf Arnheim menyatakan:

... in order to understand a work of art, however, it is essential that the spectator's attention should be guided to such qualities of form, that is, that he should abandon himself to a mental attitude which is to some extent unnatural.

(Arnheim, 1957: 43)

Sebab itulah ahli-ahli realis generasi ketiga sentiasa menekankan bahawa prinsip retorikal filemik adalah sama dengan prinsip penciptaan ideologi dalam tamadun manusia. Filem jika dilihat dari konsep realisme mestilah sama dengan ahli politik melihat demokrasi. Realiti seumpama bongkah kiub; yang pada satu sudut dilihat lain, dan pada sudut lain pula akan dilihat lain juga. Untuk itulah ahli-ahli realis generasi ketiga menggariskan lima wacana retorikal realisme yang perlu diberi perhatian:

1. The projection of solids upon a plane surface - the human eye, and equally the photographic lens, acts from a particular position and from there can take in only such portions of the field of vision as are not hidden by things in front.
2. Reduction of depth - depth perception relies mainly on the distance between the two eyes, which makes for two slightly different images.
3. Lighting and the absence of color - lighting ... helps greatly in making the shape of an object clearly recognizable ... the screen world as being true to nature. This is due to the phenomenon of 'partial illusion'.
4. Delimitation of the image and distance from the object - the field of vision is in practice unlimited and infinite... Thus the camera, like a man who can move freely, is able to look at an object from close to or from a distance-a self-evident truth that must be mentioned inasmuch as from it is derived an important artistic device.
5. Absence of the space-time continuum - although the time continuum within any individual scene must remain uninterrupted, the time relationship between scene that occur at different places is undefined in principle so that it may be impossible to tell whether the second scene takes place before, during, or after the first (Arnheim, 1957 : 10-30).

Sinema Formalisme: Experimentasi Seni bagi Mencapai Objektif Filem sebagai Bagian Kehidupan Manusiawi

Filem dengan pelbagai bentuk penayangan kini mengepung kehidupan manusia. Sebagaimana buku diterbitkan untuk dibaca oleh manusia, filem diproduksi untuk manusia melihat dan mendengarnya. Pengalaman manusia ketika menikmati tayangan filem menyerupai pengalaman manusia pada saat menghayati bahasa. Dalam zaman yang kelihatan semakin cuba untuk meninggalkan dengan jauh komunikasi lisan dan tulisan, filem muncul sebagai satu bentuk penghasilan manusia yang paling berjaya apabila filem secara langsung direkacipta daripada unsur-unsur retorikal visual yang bergabung dan membentuk peristiwa yang seakan sama dan sinonim dengan tabiat dan kehidupan manusia secara amnya dalam dunia realiti yang bernafas.

Filem tidak sama sekali dangkal dan tertendang jauh dari sifat realiti bahkan wujud bentuk-bentuk antonim yang jarang dijumpai dalam realiti dan antonim ini akhirnya membina paralelisme di antara manusia yang hidup dan manusia yang dihidupkan di dalam filem; atau kehidupan yang wujud dengan kehidupan yang diwujudkan dalam filem. Semenjak filem dicipta dan sinema dibangunkan, perekacipta filem dan penonton yakni masyarakat besar retorikal yang menempah panggung (pawagam: panggung wayang gambar - diistilahkan oleh Seniman Agung Tan Sri P. Ramlee) menerima kerja-kerja sinematik ialah suatu bentuk penghasilan dominan meniru dan mencipta alam baru yang boleh dijadikan sentimen hiburan dan kepuasan tidak lebih daripada mengangkat realiti secara permukaan kepada realiti layar yang boleh dilihat, didengar, dan dirasakan secara bersama dalam bentuk yang sangat aktif perkongsian retoriknya.

Namun apabila tuntutan pelbagai benda atau material dalam menjadikan realiti filemik itu menyebabkan perekacipta filem dunia mula berfikir mengenai alam keliling yang lebih besar, yang secara semula jadinya memiliki rupabumi, cuaca dan iklim, bangunan, serta lain-lain tanda secara monumentatif dan dokumentatif. Keperluan material ini dipergunakan dan dipermainkan mulai mendesak dan akhirnya wujudlah gerakan-gerakan retorikal untuk memanipulasi kesemua bentuk seni dan sains-teknologi yang wujud dalam kehidupan manusia menjadi material filem kerana filem tidak akan mampu menjadi baik seandainya keperluan-keperluan realiti yang berubah ini tidak diaktif dan dihidupkan di dalam filem. Lukisan, arkitektur, tarian, teater, muzik, dan skulptur serta lain-lain seni mula mendapat perhatian sebagai agen sinematik yang amat penting.

Akhirnya para perekacipta filem mula mengesan yang filem itu sendiri adalah suatu gerakan retorikal seni dan retorikal sains-teknologi yang ketat dan padat. Prinsip-prinsip retorik seni seperti rekacipta, imaginasi, eksperimentasi, ekspresi dan impresi mestilah dimunculkan kerana bagi pemikir dan perekacipta filem yang menerima filem sebagai satu seni mendapati filem yang baik ialah filem yang berjaya memanipulatifkan teks, subjek, dan material filemik secara sempurna, kreatif, dan establis - wujud kebijakan, kebaruan, dan keistimewaan (*aesthetic*) sehingga filem kelihatan sangat indah, harmoni, dan tersusun sebagaimana konkrit dan abstraknya alam semesta ini.

Perekacipta realisme melihat filem dalam bentuk yang sangat horizontal, jika ada perubahan sekalipun sekadar menemui vertikal kepada masa dan ruang sedangkan perekacipta filem formalisme mula melihat filem lebih sferikal, mozaik, plastik, dan kolisif. Kewujudan sinema adalah kewujudan lahiriah dan batiniah manusia dan alam dalam sinema itu dan bagaimana kewujudan tersebut diperucapkan dalam entimem retorikal bukannya menceritakan segala urutan kewujudan itu sebagaimana yang berlaku dalam realiti kewujudannya secara fiksiyem semata-mata. Filem hanya mengambil cebisan

kecil dari kewujudan dan kehidupan yang besar dan cebisan kecil itu kemudiannya dibangunkan dan diperucapkan menjadi begitu besar dengan memanipulasikan imej-imej dan material yang mewakili pitis dan stasis retorik sebagai mencipta subjek yang sangat bernafas, hidup, dan lebih nyata, dekat, dan dominan.

Naratif dan kisah berselerak yang begitu penting kepada ahli realis tidak perlu dikisahkan sehingga membebankan filem untuk mengangkatnya sebaliknya kepingan-kepingan imaginatif dari imej yang kecil dikumpulkan, diperagakan, dihias dan dijelmakan dalam pelbagai posisi, sudut, dan kebolehan sehingga ekstrinsik dan intrinsik sains-teknologi imej itu muncul dengan konflik dan klimaks yang sungguh mencengkam realiti. Dengan kata lain formalisme adalah satu gerakan membina filem sebagai satu hasil seni-sains yang memiliki kuasa informatif yang cukup ketat.

Sinema formalisme muncul apabila Georges Melies menghasilkan filemnya *A Trip to the Moon* (1902) yang begitu imaginatif dan kreatif sehingga permukaan ruang dan masa filem sudah tidak penting. Sebaliknya rupa imej digubah, dibentuk, dan dieksperimentatikan sekali gus menentang prinsip gambaran semula jadi sebagaimana yang dihasilkan oleh Lumiere dalam filemnya *The Arrival of a Train* (1895). Imej “bulan” yang personifikatif dimanusiakan adalah alasan telah abstraknya sinema. Ini diteruskan dalam filem-filemnya terkemudian seperti *The Mermaid*, *The Man with the Rubber Hand* di mana Melies telah melihat bahawa aplikasi imej ialah aplikasi plastik dan plastisin yang memberi ruang dan masa kepada imej untuk berubah dengan tabiat, konflik, dan klimaks tertentu sehingga sifat-sifat realiti asasnya hilang, sebaliknya digantikan dengan bentuk subjek dan rupa objek yang lebih cenderung menjadi ukiran dan lukisan bersifat epik, dongeng, dan animasi.

Gerak kamera bukan lagi horizontal realiti sebaliknya bergerak secara silang dan berpusing membentuk imej-imej diagonal yang baru, abstrak, dan metafora. Sifat biografikal hilang sama sekali sebaliknya muncul interpretatif fiksional yang sungguh memuja kepustakaan retorik termasuk estetika dan falsafah filem sebagai hasil seni. Menurut David Bordwell:

Melies “Star-Film” studio made hundreds of short fantasy and trick films based on such a control over every element in the frame, and the first master of mise-en-scene demonstrated the great range of technical possibilities it offers. The legacy of Melies magic is a delightfully unreal world wholly obedient to the whims of the imagination.

(Bordwell, 1986 : 121)

Ahli-ahli formalis percaya bahawa filem yang total adalah satu proses memagnifikasikan retorikal filem dari sifat-sifat konkrit dan simen realiti kepada sifat-sifat plastik dan abstrak. Skenario dan sinematografinya amat perlu divariasikan mengikut kemahuan, kehendak, dan rekacipta seseorang pengarah. Yang besar dalam filem bukanlah peristiwa dan pengalaman antropologinya, sebaliknya bagaimana naratif itu dikemukakan. Sinema formalis memberi keutamaan terhadap kebijakan teknik dan ekspresif: *are stylistically flamboyant*. Hugo Munsterberg menjelaskan:

... the motion of the clouds and the moon makes the best example of this experience. We can, on particular nights, watch clouds pass swiftly across an imperious moon, but the

next moment the moon begins to glide for us through a murky forest of clouds. All depends on how our attention structures the percepts.

(Munsterberg, 1916 : 48)

Kebangkitan sinema formalis mengukuhkan lagi injakan retorikal sinema apabila keupayaan sinema tidak lagi dilihat hanya kepada kebolehan dan kemampuan merepresentasi realiti secara total dan horizontal, permukaan dan konkrit sebaliknya telah ada ruang yang amat besar kepada pereka cipta filem untuk membina filem yang lebih bebas bertindak dalam ruang dan bertembung dengan masa serta melahirkan sifat-sikap, tabiat-aksi, dan akal fikir serta akal rasa yang lebih stabilis. Filem tidak lagi dangkal sebaliknya filem begitu survival. Filem tidak lagi sekadar kebolehan mengatur gambar sebaliknya suatu kerja retorikal yang cekap dan genius. Amalan filem dan disiplin sinema itu tidak lagi cukup dengan bakat mencari sinematografi dan naratif sebaliknya suatu ilmu berkenaan bagaimana hukum, rukun, metode, dan teori pereka ciptaan filem dipatuhi dan dijayakan untuk memenuhi matlamat sinema sebagai disiplin perancangan mengenai tamadun dan proses menghasilkan tamadun manusia sejagat.

Formalisme Eropah

Bermula dengan pembaharuan sinematografi melalui agenda *mise-en-scene* oleh Georges Melies akhirnya telah mendorong pereka-pereka cipta filem Eropah mengubah bentuk filem dari total realisme kepada sifat yang lebih ekspresif dan impresif. Sinema tidak lagi bergantung kepada darjat naratif tetapi muncul dan dimunculkan oleh manipulasi retorikal: imej, simbiosis subjek, dan abstraksi objek secara kreatif sehingga sifat-sifat naratif tidak wujud sebaliknya terwujud apabila imej secara jukstaposisi (*temurapat*) telah berlaku. Imej yang dimunculkan terdahulu dan kemudian imej-imej dari *shot-shot* ini akan berangkai dan dikaitkatkan dalam satu komposisi imejikal yang membentuk sekuensi kepada filem.

Sekuensi filem akhirnya membina rangkaian sinematografi yang bersatu dan akhirnya imej-imej yang menyatu ini membentuk nafas filem dan seterusnya dari nafas filem inilah akan datang naratif, berbanding dengan injakan realisme yang bertolak dari naratif dan naratif ini akan dijelaskan melalui pilihan-pilihan imej yang ditentukan di atas permukaan naratif yang amat ketat. Hugo Munsterberg menyatakan:

The photoplay tells us a human story by overcoming the forms of the outer world, namely space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely attention, memory, imagination and emotion ... [These events] reach complete isolation from the practical world through the perfect unity of plot and pictorial appearance.

(Munsterberg, 1916 : 82)

Ahli-ahli formalis Eropah yang berpusat di Jerman dan Perancis melihat gambar yang menghasilkan filem mestilah memiliki psikologi dengan wujudnya emosi, ilusi, dan mimpi yang sama seperti yang berlaku kepada seorang pengarah dan artis dalam filem itu. Imej yang dibina dan dihasilkan adalah imej yang memiliki akal rasa dan akal fikir

serta sikap dan sifat semula jadi yang kalau dilihat secara impak dalamnya begitu infiniti realiti atau sifar realiti. Misalnya imej wanita bogel bulat seperti bulan dalam bilik mandi dan sedang mandi adalah tidak salah dan tidak bertentangan dengan moral dan etika manusia kerana itulah gambaran impresif total akan emosi dan psiko-fenomena manusia semasa mandi. Formalisme nampak begitu nakal dan gatal! Imej mata seorang kanak-kanak yang terperanjat bergulung dan tersembul keluar dari mukanya ke depan kamera seperti gegulung dawai (sssss==QQ==sssss) apabila melihat anjingnya dilanggar kereta adalah representatif kepada ekspresi emosi kanak-kanak tersebut. Anjakan formalisme yang meletus di Eropah telah membentuk dua sempadan sinema yang cukup kuat, iaitu Jerman Expressionisme dan French Impressionisme.

Expressionisme Jerman

Sinema Jerman yang bermula dari 1919 sehingga lewat 1933. Filem-filem Jerman ekspresionisme nyata menyingkirkan beberapa kebiasaan realisme dan formalisme asal sehingga pembudayaan filemnya lebih bebas, bergantung kepada intrik retorikal seni perekaciptanya, bahkan kadangkala begitu luar biasa dari jangkauan reality. Misalnya filem *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919) yang menjadi prototaip kemunculan genre horrorisme. Selain itu filem-filem seperti *Nosferatu*, *A Symphony of Terror* (F. W. Murnau, 1922), *Waxworks* (Paul Leni, 1924), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) dan *Variety* (E. A. Dupont, 1925) adalah filem-filem ekspresionisme yang muncul dari agahan represi Nazi, terutamanya bentuk perekaciptaan dengan tatacahaya, tata bunyi, tata atur atau mise-en-scene, dan gerak kamera yang suminat kepada horror sepanjang 1930 di Jerman. *A film technique that distorts and exaggerates the physical world so that it appears a projection of the subjective state of characters or of the filmmaker*. Sifat tata cahaya, *settings* (*dispositio*), hubungan spatial, dan pergerakan kamera semuanya membujurasa (*expression*) kepada khalayak sebagaimana bujuk rasa pereka cipta filem. Dunia filemnya dipadatkan oleh deraan mimpi dan fantasi.

Ekspresi adalah tindakan melihat eksternal dan internal realiti. Realiti yang bungkam dan berbalut disembuhkan dengan pengubatan ke atas bentuk dan perekaciptaan materialnya. Ekspresionistik menghuraikan elemen-elemen realiti dalam bentuk yang lebih abstrak, artistik sebagai mematuhi retorik estetika dan puitika filem sebagai satu karya seni dengan kebolehan bukan sahaja bergantung kepada kecekapan sinematografi sebaliknya penciptaan retorikal sinematografi adalah satu bentuk pengwujudan alamiah secara harmoni melalui interpretasi dan eksagerasi kepengarangan sinema.

Sinema yang terlalu patuh kepada ketepatan mengangkat realiti adalah sinema yang dokumentatif. Keadaannya amat cacat kerana ketiadaan pathos, ethos, dan logos. Hubungan-hubungan entrim di antara subjek biasanya personifikatif kepada manusia dengan alam yang lazimnya metaforikal kepada manusia. Sinema ekspresionis ialah sinema yang melihat manusia bukan memiliki kesamaan ethos, pathos, dan logos sebaliknya terdapat perbezaan yang nyata dan dalam di antara setiap manusia. Menembusi perbezaan secara imaginasi, emosi, dan ilusi adalah ekspresionis yang cukup sempurna. Dua kumpulan ekspresionis yang begitu banyak pengaruh ke atas invensi sinema formalisme yang muncul di Dresden dan Munich ialah *Die Brücke* dan *Der Blaue Reiter*. Kumpulan ini menyatakan:

... expression arose in a period in which analyses of the alienation, reification, and dehumanization of the individual, and the fragmentation of the human personality, had become widespread as a reaction of the crisis of subjectivity. Expression contained passionate reaffirmations of individuality.

(Bonner & Kellner, 1983 : 13)

French Impressionism

Pergerakan retorik impresionistik mula muncul di Perancis pada akhir abad kesembilan belas oleh para pelukis dan pengukir yang melihat seni itu sangat ekstrim dan padat dengan aturan-aturan penghayatan alamiah secara tersendiri. Pereka-pereka cipta filem Perancis seperti Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier dan Louis Delluc mencuba aplikasi impresionistik lukisan ke dalam pembikinan filem melalui perubahan ke atas *lines, stroke, figure*, dan look filem.

Bagi Delluc, sinema ialah suatu kerja artistik yang menyeluruh, yang membawa segenap sifat literatur dan teater. Germaine Delluc yang mengarah filem *La Mort du Soleil* (1920) menjelaskan:

I used, in addition to facial expression, [...] objects, lights and shadows, and I gave these elements a visual value equivalent in intensity and cadence to the physical and mental condition of the character.

(Williams, 1983 : 101)

Setiap inovasi yang tercapai dalam filem-filem impresionistik biasanya dihasilkan oleh kebolehan dan kesenian pergerakan kamera dengan fungsi-fungsi motivasi kamera seperti *close-up, camera movement, rapid editing, flashbacks* dan *subjective point-of-view shots*. Ahli-ahli impresionistik percaya bahawa subjek perlu dilihat secara menyeluruh: batin dan zahir serta realiti bukanlah satu bentuk kepingan logam yang tidak boleh diukir dan dibentuk baru sebaliknya sinema bagi impresionis ialah bagaimana usaha mengestablisikan retorikal manusia dan alamnya dengan nilai-nilai psikologi, antropologi, linguistik, dan hubungan-hubungan saintifik secara biologikal dan mitologikal. Kekuatan filem itu adalah kekuatan retorikal yang ditemui setelah manusia dan alamnya ditelanjangkan dalam makna dibuka sifat batin dan zahirnya - merasai emosi dan fikiran adalah menguasai subjek itu.

Abel Gance dalam filem-filemnya seperti *La Roue* (1922), *Coeur fidele* (1923), dan *Napoleon vu par Abel Gance* (1927) memperlihatkan idiosinkratik retorikal sinema yang baru dan radikal dari aspek bentuk filemnya. Dinyatakan bahawa:

... his use of three screens for the projection of the film predated Hollywood's Cinerama by over twenty years, while the subjective camera was employed in a number of startling new ways, all facilitated by the portable movie cameras available in France at the time. For the chase scenes, Gance

attached a camera to a horse; when Napoleon dived into the sea, a camera was thrown off a cliff to record his point of view; at the staging of siege of Toulon, a tiny camera in a football evoked the experience of a soldier blown into the air.

(Austin, 1996 : 5)

Impresionis Perancis akhirnya berjaya membentuk sempadan baru seni filem apabila pengaruh imperionistik akhirnya telah melahirkan era pertama avant-garde. Selepas kehilangan sedikit pengaruh impresionistik dan pembaruan yang dibuat ke atas bentuknya akhirnya muncul pula fahaman surrealisme oleh pemikir-pemikir Dada yang mula bergerak cergas di Paris sekitar 1920an yang dipelopori oleh Andre Breton. Breton melancarkan manifesto surrealis pada tahun 1924 sebagai satu gerakan revolusi seni terbesar yang melibatkan cadangan perubahan ke atas sistem hidup manusia seluruhnya. *Le Retour a la raison* (1923) yang merupakan koleksi foto-foto animatik oleh jurugambar Amerika Man Ray menjadi ironi kepada kebangkitan kaum surrealis. Jean Vigo, pengarah muda berfikiran surrealisme menyatakan bahawa seseorang itu "*will have to see things with a different eye than usual*". (Austin, 1996 : 6).

Prinsip sinema yang pancung realiti dan juling realiti serta terlalu membentuk sifat sinema yang absurd dan kabur menjadikan filem-filem impresionis tahap kedua; atau era surrealis ini begitu *gratuitous optical effects* dan filem itu sendiri.

... managed to disrupt the codes of cinematic representation (time, space, character definition, narrative structure - event silent titles are all subverted), and to create disturbing dream-like episodes dynamised by violent desires.

(Austin, 1996 : 6)

Era kedua *avant-garde* bermula oleh kaum surrealis. Sinema bagi pemikir impresionistik baik kaum pertama *avant-garde* (*Avangardis 1*) atau kaum kedua *avant-garde* (*Avangardis 2*) ialah:

... a vast subject, and there are more ways than one to enter it. Taken as a whole, it is first of all a fact, and as such it raises problems of aesthetics, of sociology, and of semiotics, as well as of the psychologies of perception and intellection. Whether good or bad, each film is, first of all, a piece of cinema.

(Metz, 1974 : 3)

Formalisme Russia

Formalisme Russia mula bangkit sekitar tahun 1880 sebagai satu gerakan kritikal sepanjang arus penentangan terhadap Czar sehingga meletusnya Revolusi Oktober 1917. Formalisme Russia tidak dianggap sebagai docere (*movement*) pada awalnya kerana kaum Formalis tidaklah merujuk kepada gerakan atau wakil kepada gerakan era revolusi, dan bukan ahli kepada mana-mana organisasi asas, atau sekolah pemikiran dan kesatuan

politik, dan tidak mempunyai sebarang program terancang dan manifesto pergerakan yang khusus. Bahkan, nama Formalisme itu sendiri adalah dipilih dan diberikan oleh puak-puak pengkaji dan penyokong kepada gerakan-gerakan pendesak dalam era pascarevolusi Russia.

Formalisme Russia kelihatan mendokong falsafah retorikal Kantian (yang dikemukakan oleh Emmanuel Kant) iaitu art for art's sake. Keduanya formalisme Russia berpegang ke atas mimesis teori kesusasteraan dengan menyatakan that literature was not and could not be a reflection of reality but only a particular, semiotically organized signification of it. (Bennet, 1979 : 19-20). Filem mendapat impak terkuat dengan kemunculan formalisme Russia terutama apabila tokoh filem formalis Russia terbesar, Sergei Eisenstein mula menghasilkan filem-filem yang nyata bertentangan sama sekali dengan adat dan kepercayaan sinema lama. Perekaciptaan filem Eisenstein yang begitu retorik: artistik, estetik, dan puitik khususnya dalam menyusun shot dan membina sekuen serta kehadiran terminalogi jukstaposisi sebagai garis suntingan kepada manifestasi dan aplikasi shot menjadikan filem formalis Russia tidak lagi bersifat landasan permukaan yang rata sebaliknya kelihatan begitu bergerak, pantas, dan membawa atmosfera besar secara lebih tepat dan menyeluruh.

Filem telah diterima sebagai suatu kerja retorikal dengan entimem seni dan entimem sains bergabung membentuk teks dan karyanya. Filem tidaklah lagi satu usaha mengangkat realiti permukaan kepada kepingan realiti permukaan sebaliknya bersifat konstruktif: filem harus mencipta dan mengekalkan realiti, membentuk dan mengubah realiti, menghidupkan dan menyatakan realiti. Dalam konstruktivis, akan ada yang baru dan ada yang lama; ada yang hadir dan ada yang hilang; ada yang diwujudkan dan ada yang dimusnahkan. Setiap yang baru, yang hadir, dan yang diwujudkan haruslah mempunyai salsilah yang kemas sebagai ikatan kepada segala bentuk makna dan fiksional yang hendak diperucapkan. Konstruktif bermakna lahirnya hubungan yang kolisif di antara setiap bentuk dan sifat filem dari shot, sekuen, mise-en-scene, dan skenario serta makna dan fiksyen filem. Setiap kewujudan shot haruslah mengangkat emosi, psikologi, dan eksistensialis manusiawi yang difahami secara kolisif (*synaesthesia*).

There will be commercial exploitation of the most saleable merchandise, TALKING FILMS. Those in which sound-recording will proceed on a naturalistic level, exactly corresponding with the movement on the screen, and providing a certain "illusion." ... To use sound in this way may well destroy the culture of montage, for every ADHESION of sound to a visual piece increases its inertia as a montage piece and increases the independence of its meaning - and this will undoubtedly be to the detriment of montage, operating in the first place not on the montage pieces but on their juxtaposition. Only a CONTRAPUNTAL USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection.

(Eisenstein, 1949 : 257-59)

Eisenstein berpendapat bahawa kesempurnaan mencapai realiti dalam manifestasi imaginasi dan ilusi ialah dengan berusaha menemukan hubungan-hubungan imaginasi dan ilusi secara kolisif iaitu melalui pemilihan ke atas bentuk dan rasa setiap shot. Shot yang letih dan tidak hidup secara jujur mestilah dibuang dan digantikan dengan shot yang lebih manusiawi: memiliki konflik retorikal yang diperlihatkan melalui sifat-sifat *ethos*, *pathos*, dan *logos* hubungan alamiah yang wujud di dalamnya. Filem bukan sahaja menjelaskan landasan naratif, sebaliknya landasan naratif filem tidaklah horizontal atau vertikal sehingga tidak wujud selekoh dan simpang, serta perhentian yang menyimpang dari arah besar.

Usaha mengeluarkan *shot* dari arah besar dan membina laluan kecil yang baru akan menjadikan filem lebih atmosferik dan genius - ini kerana logik fikiran dan perasaan manusia ialah tidak lurus sebaliknya terdapatnya banyak emosi dalam satu emosi, banyak realiti dalam satu realiti, dan ilusi yang berubah dan infiniti. Aplikasi montage yang sempurna akan membolehkan segala bentuk pengalaman, peristiwa, perasaan, fikiran, perbuatan, dan kejadian dapat dilihat dan ini walaupun tidak lurus tetapi menjadikan naratif lebih jelas dan bernilai.

Formalisme Russia sangat konstruktif. Filem-filem formalisme Russia seperti *Battleship of Potemkin* (1925) dan *Alexander Nevsky* (1938) oleh Sergei Eisenstein jelas menjangkasakan prinsip montage iaitu setiap shot haruslah membina kolisif sekuen bagi menghasilkan tekanan jukstaposisi sehingga sinematografi dan fiksi begitu likat dan merkurikal. Eisenstein menyatakan:

... the shot is by no means an element of montage. The shot is a montage cell. Just as cell in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage.

(Eisenstein, 1949 : 37)

Secara lahiriahnya, mayatilik formalisme Russia tidak bertolak secara ekstrim kepada usaha-usaha memisahkan realiti imej kepada sifat imej yang terlampau konstruktif sehingga melewati batas-batas realiti konkrit semula jadi sesuatu imej sebagaimana yang dikehendaki oleh pemikir formalisme Eropah; Perancis dan Jerman.

Formalisme Russia lebih menumpukan kepada pembentukan naratif filemik secara intelektual dengan bahasa perkataan diwakili oleh bahasa imej dan imej-imej adalah rangkaian pemikiran dan perasaan atau konflik manusia dan alam yang diperucapkan secara retorikal. Formalisme Russia membentuk kerja filem yang lebih bijaksana dan *écriture* dalam erti kata kerja seni filemnya tidak liar sebaliknya kukuh dengan penampilan dan pengisian imej-imej dari shot yang dipilih dan disusun sehingga naratif walaupun begitu juling plot tetapi membina realiti yang lebih dominan. Realiti yang lebih mampat dan padat. Aliran fiksyen filem diterjemahkan mengikut aliran konsekuan atau jukstaposisi imej secara kolisif - berjurus dan bermaksud. Sikap formalisme Russia yang mempertahankan keketatan *inventio* (rekacipta), *dispositio* (susunan), *elocutio* (gaya), *memoria* (budaya), dan *pronuntiatio* (intelektual) meletakkan sinema Russia begitu *pars pro toto*: ...a presentation of the part instead of the whole; the whole instead of the part. Sinema Russia menerima prinsip orde retorik klasik (orkla) bahawa setiap kerja retorik ialah proses melaksanaan tanggung jawab retorik yang ditetapkan oleh Quintillian iaitu *docere* (mengajar), *delectare* (mempersila), dan *movere* (menggerak).

Formalisme Amerika

Indeks formalisme Amerika menjurus kepada pemikiran formalistik pereka-perekacipta Hollywood yang digariskan sebagai menguasai sebahagian besar carta pai filem dunia. Filem-filem Hollywood yang banyak menekankan filem sebagai seni hiburan yang boleh diperdagangkan telah menyebabkan kebanyakan filem-filem keluaran Hollywood begitu pesimis seni sebaliknya banyak menjual adegan-adegan yang boleh mengaut keuntungan besar.

Filem dan sinema Hollywood sendiri adalah berciri imperialis, kapitalis, dan sekularis kerana itu sifat-sifat filem yang didokongi oleh formalis Eropah dan Russia tidak begitu wujud dalam kandungan filem Hollywood. Bagi perekacipta filem Amerika kedudukan filem mestilah setaraf dengan keupayaan pencipta sains dalam menghasilkan produk - yakni mesti mempunyai kesan aktif ke atas sosial, ekonomi, dan politik khususnya wajah Amerika itu secara total perlu diagungkan bukan sekadar propaganda Amerika sebagai kuasa besar sahaja, sebaliknya menjelaskan kesempurnaan hidup masyarakat Amerika. Jadi formalis dari sudut mayatilik Amerika ialah gerakan menemukan sinema yang berupaya menakluk pemikiran dan perasaan orang ramai; sebaiknya mengubah dan membina pemikiran dan perasaan yang baru kepada orang ramai. Dalam wacana besar sinema Amerika, retorik dilihat sebagai suatu amalan pembujukan melampau dan filem sebagai teks retorik harus menunaikan tugas mempengaruhi, memperdaya, dan menguasai massa. Lantas segala skema retorikal filem haruslah menuju ke arah misi besar kapitalisme tersebut. Gabungan formalis-kapitalis begitu mempengaruhi bentuk dan teori retorik filem Amerika.

Formalisme Amerika secara ketat memanipulasi segala kebolehan rekacipta seni-sains-teknologi dengan memperakukan kedudukan wacana retorikal filem sebagai suatu proposisi disiplin ilmu. Filem dijadikan entimem kepada kerja inventio yang liberal dan pragmatic. Sifat-sifat ostentitious ornament dan fallacious argument digalakkan secara berterusan. Secara habitatnya, filem bukanlah penggambaran alam lahiriah yang baku dan azali. Filem sebenarnya suatu ciptaan dari keresahan manusia terhadap ketidaksempurnaan alam azali itu. Filem menjadikan imaginasi kepada realiti sebagai realiti yang sememangnya realiti. Bermula dengan filem *The Wizard of Oz* (1939) oleh Victor Fleming hinggalah kepada *Batman* (1989) oleh Tim Burton, *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977), *E. T Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982), *2001: A Space Odyssey* oleh Stanley Kubrick pada tahun 1968, dan *Star Wars* (George Lucas, 1977) menjadikan Hollywood sebagai pusat penghasilan filem-filem genre sains fiksi (sci-fi) terkemuka. Sekali gus, formalisme Amerika dianggap menerima anggapan bahawa formalisme mereka ialah suatu gerakan memfiksikan sains.

Perubahan yang berlaku bukan lagi kepada bentuk dan kerja filem sebaliknya perubahan berlaku kepada kandungan dan struktur naratif sehingga memunculkan genre yang dipanggil sebagai science fiksi (sci-fi). Naratifnya lampau atau futuristik dengan sifat-sifat lahiriah alam dan manusia semula jadi berubah bentuk kepada versi-versi makhluk yang diterima sebagai makhluk sci-fi. Pengembaraan naratif tidak lagi berlaku di permukaan bumi, sebaliknya melepasi horizon bumi seperti ke angkasa lepas atau ke dalam laut. Bahkan kedapatan yang melewati dunia yang tidak wujud sama sekali.

Imaginasi mula menjajahi realiti dan realiti bukan lagi sepenuhnya dikutip, tetapi dibentuk daripada imaginasi yang dipercayai. Formalistiknya berubah dari kongruen kepada kerja-kerja sinema seperti fotografi, skrip, dan suntingan serta lakonan kepada marginal penggunaan kesan-kesan khas (special effect) dan pengaruh siberatik. Aliran

formalisme Amerika kadangkala dilihat sebagai kumpulan taksub kepada teknologi sehingga emosi manusia dan emosi alam tidak begitu dipentingkan. Yang diutamakan ialah bagaimana teknologi digunakan bagi membuat sesuatu shot sebagai menjelaskan adegan yang cukup luar biasa dan tidak pernah terlihat dan terfikir oleh akal biasa. Dengan kata lain, melihat formalisme Amerika ialah menonton ketakjuban kesan khas dan teknologi dalam membentuk imej.

Kesimpulan

Sinema dalam mencapai kepuasan realisme dan formalisme banyak membawa kepada pereka ciptaan filem yang bertolak dari horizontal hedonis sehingga sifat-sifat retorikal murni kelihatan begitu banyak hilang dan dimusnahkan. Sifat filem yang sepatutnya menjadi penggerak kepada pembentukan sahsiah akal dan jasad manusia ditenggelami oleh tekanan dekaden - filem akhirnya diertikan sebagai naskah hiburan dan amat jarang difahami sebagai teks risalah didaktikologi kepada manusia. Bukanlah ada niat untuk mengapikan kejujuran sinema dalam memperucapkan realiti dan menunjukkan keupayaan seni-sainsnya serta nilai-nilai estetika, falsafah, dan artistic. Hal ini disebabkan semua kerja pereka ciptaan filem adalah suatu gerakan besar yang di dalamnya melibatkan keseluruhan kerja fakulti retorik dan keseluruhan sifat entimem retorik.

Retorikal filem membicarakan secara sitasi integral terhadap perlunya filem memahami fragmentasi ethos, pathos, dan logos manusia selengkapnya dalam mewujudkan institusi sinema yang sangat padat sikap realisme dan formalismenya. Filem itu bukan sahaja kerja seni yang melihat bagaimana ikhtiar artistik dan estetika diadudombakan dengan matlamat komersil dan sekular. Filem sama juga dengan kerja-kerja penghidupan yang lain adalah suatu mekanisme sats (*construction*) yang menyatakan pentingnya proses ausuburg (*aplikasi*) dan *zusammensetzung* (*konsatenasi*) ke arah melahirkan dunia cemerlang.

Humans are necessarily involved in sharing and manipulating messages to give and gain meanings about experience. But what experience means is not by any means agreed upon. This ambiguity is a feature of the essentially rhetorical nature of reality. Ambiguity generates conflict and disagreement about meaning and a constant striving to resolve these divisions. This striving is rhetoric - rhetoric in its most fundamental sense is the advocacy of realities.

(Brummett, 1976 : 30)

Avesta retorik filem bukan sekadar menyatakan pentingnya kerja reka cipta filem tersebut bergerak dari rangkaian pematuhan ke atas fakulti retorik dan entimem retorik untuk memastikan karya dan teks filem yang terhasil nanti merupakan suatu penghasilan daripada tamadun manusia yang dihargai. Tugas filem lebih besar daripada itu, dan sudah semestinya peranan sinema juga lebih luas dari kefahaman semula jadinya sebagai media hiburan. Filem adalah proses demiourgous (*the maker of the world*) - pereka cipta filem adalah para retorisian yang bertanggung jawab menghasilkan satu teks pemikiran dan perasaan yang memperucapkan entimem tamadun manusiawi dan duniawi yang dilihat, didengar, dan difahaminya untuk dijadikan dokumen dan monumen kepada zuriat

generasinya dan memenuhi keperluan ini filem mestilah mempunyai akal bukan sekadar mempunyai otak; mempunyai perasaan bukan sekadar mempunyai ketulan hati; mempunyai pengetahuan bukan sekadar kulit buku.

Filem harus membawa dirinya sebagai satu disiplin ilmu di mana karyanya harus menjadi risalah kepada manusia seluruhnya. Apapun bentuk filem itu - realisme atau formalisme - setiap penghasilan oleh manusia mestilah akur kepada tuntutan asas itu. Pernyataan ini dibuat khususnya kepada pereka cipta filem Melayu yang dari asal usulnya lagi sudah maklum bahawa sinema Melayu muncul dan membesar dari roh ketauhidan yang sangat suci.

Rujukan

- Andrew, Dudley J. 1976. *The Major Film Theories*. London: Oxford University Press.
- Arnheim, Rudolf. 1957. *Film As Art*. Berkeley: University of California Press.
- Austin, Guy. 1996. *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Bennet, Tony. 1979. *Formalism & Marxism*. London: Routledge.
- Bonner, Stephen & Douglas Kellner. 1983. *Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage*. Massachusetts: Croom Helm Publishers.
- Bordwell, David. 1995. "Interpretation as Rhetoric". Dlm William A. Covino & David A. Jolliffe. *Rhetoric: Concepts, Definitions, Boundaries*. Massachusetts: Allyn and Bacon.
- Brummett, Barry. 1976. "Postmodern Rhetoric". *Philosophy and Rhetoric*. Vol. 9.
- Eisenstein, Sergei. 1942. *Film Sense*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Eisenstein, Sergei. 1949. *Film Form*. New York: Harcourt Brace & Co.
- Kracauer, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Munsterberg, Hugo. 1916. *The Film: A Psychological Study*. New York: D. Appleton.
- Robinson, James E. 1970. *The Scope of Rhetoric*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman & Co.
- William, A. 1993. *A Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.